



Cahiers d'études africaines

162 | 2001
Varia

Borel, François, Gonseth, Marc-Olivier, Hainard, Jacques & Kaehr, Roland (textes réunis et édités par). – *Pom Pom Pom Pom. Musiques et caetera.*

Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 1997, 292 p.

Silvia Paggi



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/98>

DOI : 10.4000/etudesafriaines.98

ISSN : 1777-5353

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2001

ISBN : 978-2-7132-1390-8

ISSN : 0008-0055

Référence électronique

Silvia Paggi, « Borel, François, Gonseth, Marc-Olivier, Hainard, Jacques & Kaehr, Roland (textes réunis et édités par). – *Pom Pom Pom Pom. Musiques et caetera.* », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 162 | 2001, mis en ligne le 30 avril 2003, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/98> ; DOI : 10.4000/etudesafriaines.98

Ce document a été généré automatiquement le 21 avril 2019.

© Cahiers d'Études africaines

Borel, François, Gonseth, Marc-Olivier, Hainard, Jacques & Kaehr, Roland (textes réunis et édités par). – *Pom Pom Pom Pom. Musiques et caetera.*

Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 1997, 292 p.

Silvia Paggi

On ne trouve que peu de textes spécifiquement dédiés à l'Afrique dans cet ouvrage¹, qui réunit d'ailleurs des contributions fort diversifiées, tant pour leurs sujets que pour les disciplines concernées. Ce qui unit ces textes c'est le domaine de la musique, considérée ici toujours en relation avec les sociétés et avec les milieux culturels dans lesquels elle est produite et/ou reçue. Ce sont des regards croisés sur « la bande-son de notre époque », qui peuvent ainsi aller de l'analyse ethnomusicologique de la musique rituelle en Géorgie ou en Sardaigne, aux considérations autour des modalités de reproduction et d'écoute de la musique baroque ou contemporaine. En tant que totalité socioculturelle, la musique est considérée dans ce recueil notamment sous les angles de l'expression et de la canalisation de l'émotion, de la construction identitaire et des implications de pouvoir.

Lichtenhahn focalise son texte (« Plaidoyer pour le moment musical ») sur la distinction toute occidentale entre les formes et les moments de production et reproduction musicale. Il distingue ainsi musique écrite/interprétée et musique de tradition orale/improvisée. En relativisant cette distinction, l'auteur, en même temps qu'il considère toute interprétation d'une oeuvre écrite comme une action musicale unique, souligne la prescription qui encadre l'improvisation au sein des exécutions musicales dans des contextes traditionnels à transmission orale. Il nous rappelle en effet comment l'idée de l'oeuvre musicale « absolue et autonome » prend forme dans l'histoire de la culture occidentale depuis la fin du XVIII^e siècle, au moment où elle se rend de plus en plus autonome par rapport à la prédominance de la vocalité énonciatrice du texte : « Ce n'est pas par hasard qu'à l'époque romantique les termes d'interprète et d'interprétation,

jusque-là employés surtout pour l'exégèse biblique, commencent à être appliqués à la reproduction musicale » (p. 12).

En musique, la notion d'authenticité, de « version originale », ne peut être considérée comme un facteur objectif, car elle change tout le temps selon la rencontre de l'interprète avec l'oeuvre. Devenue néanmoins aujourd'hui un argument commercial de vente, on a l'impression que le public ne désire que réentendre toujours les mêmes oeuvres. En effet, face à une vie quotidienne déstabilisée, on demande à la musique un effet sécurisant, et sous cet aspect « concert pop et concert symphonique ne se distinguent guère » (p. 15). Et cette remarque ne concerne pas que les oeuvres musicales, mais elle peut s'étendre à toute composition.

La position de Lichtenhahn concernant la notion d'improvisation ne me semble pas facile à comprendre. Lorsqu'il engage une réflexion par rapport aux diverses approches et définitions d'improvisation -- en Arom, Baily, Giannattasio, Canzio, Düring --, Lichtenhahn, dans le souci de s'éloigner d'un point de vue ethnocentrique, semble ne pas vouloir distinguer entre les notions de production, d'exécution et de reproduction : « Par conséquent, les définitions de Arom et de Baily donnent l'impression d'émaner finalement de conceptions occidentales. D'ailleurs l'expérience le prouve : rien de plus difficile que de faire comprendre à un musicien africain cette notion d'improvisation. Il dit qu'il fait de la musique et que c'est l'acte qui compte » (p. 18). En soulignant, dans sa conclusion, la présence d'oeuvres de « composition » dans les cultures musicales sans écriture, où la mémoire musicale se structure sous d'autres formes, Lichtenhahn souligne encore que ce qui compte c'est l'acte, le « moment musical », au-delà du contexte dans lequel il se produit. Ainsi, me semble-t-il, il fait rentrer par la porte l'ethnocentrisme qu'il avait voulu faire sortir par la fenêtre, revenant ainsi à une conception autoréférentielle de la musique, ce qui contredit son intention de vouloir considérer avant tout la musique comme totalité socioculturelle.

Le rôle de l'interprétation musicale est aussi au centre du texte de Hennion (« Le baroque, un goût si moderne... ») lequel désigne la musique comme « art de la médiation », soulignant le fait que « la musique ancienne est l'un des endroits actuels où la question des médiations musicales se joue de la façon la plus ouverte » (p. 37). L'interprétation et le cadre de réception sont tellement différents d'une époque à l'autre que l'on ne peut trouver des liens avec la musique ancienne que si on a conscience de cette distance. La musique ancienne peut être ainsi considérée comme un révélateur pour éclairer l'idée de modernité et de tradition. En effet, le traditionalisme, qui réclame une authenticité immuable, est lui-même un modernisme, car « la tradition, comme disent joliment les ethnologues, ce n'est pas ne pas changer, c'est changer continuellement sans se rendre compte qu'on change » (p. 27).

Dorion ouvre son texte (« Musique et géographie ») en arguant du fait que si, comme l'affirme Jacotot², « tout est dans tout », la musique doit donc être dans la géographie et réciproquement. Ainsi, sans plus d'explications, l'auteur peut directement passer à l'examen des points forts de cette imbrication. L'art du « non visible » et la science « du visible » partagent un langage bidimensionnel : la musique déploie sur l'axe du temps ce que la géographie décrit dans l'espace. Ainsi, rythme et mélodie occupent l'axe horizontal de la portée, l'axe vertical étant réservé à l'harmonie, tout comme la géographie différencie horizontalement les espaces entre les lieux et verticalement les interactions dans un lieu. Pour notre part, cette lecture nous amène au constat que la géométrie est, elle aussi, dans tout.

Bosseur (« Composer avec le son : une question d'identité ») s'attache, lui, aux nuisances acoustiques qui agressent de nos jours la perception auditive, devenue ainsi inattentive à l'environnement sonore. De plus, les mauvaises habitudes induites par la reproduction musicale de la haute-fidélité, qui occulte les relations complexes des musiciens à l'espace et aux instruments, conditionnent de plus en plus le goût du public contemporain. Partager en communauté un événement unique, tel était le rôle du concert et de l'audition privée de la musique, pratique aujourd'hui désuète au profit de la seule réception musicale chez soi : « Les moyens de reproduction réinstaurent le statut culturel d'objet de l'oeuvre musicale, que toute une tendance de musiciens tente aujourd'hui de dépasser » (p. 62). Bien entendu, le monopole des circuits de production et de diffusion musicale est au coeur de cette stratégie d'appauvrissement de l'écoute.

Panisset (« La création musicale assistée par l'usage ») s'attache, lui aussi, au contrôle des médias par les multinationaux de l'audiovisuel qui conditionnent le goût du public au détriment de la « création contemporaine », dénonçant « plus généralement la logique d'un système économique où la production de la demande se substitue à la production de l'offre ». S'appuyant sur la méthodologie de la sociologie de l'usage pour tenter d'identifier les « critères de qualité d'usage », et en gardant clairement distincts l'acte individuel du créateur et la production qui en découle, l'auteur postule que l'utilisateur seul construit son programme à partir d'une offre variée et des multiples réseaux dont il dispose. Né au XX^e siècle pour différencier les musiques de création des musiques de répertoire, « l'étrange concept de "musique contemporaine", qu'aucun créateur des siècles précédents n'avait jamais songé à revendiquer », ne fait pas l'unanimité dans la communauté musicale à cause de l'hétérogénéité des démarches esthétiques auxquelles il s'applique. En introduisant les mathématiques ou l'informatique à l'intérieur même des processus de composition et d'exécution, nos contemporains sont allés très loin dans la relation que science et musique entretiennent depuis des siècles dans la culture occidentale.

Lévi-Strauss est ensuite cité (sans préciser la source) qui, en 1964, dénonçait, au nom de la double articulation, l'impasse que constituait le rejet idéologique du système tonal.

Panisset esquisse les deux conceptions qui se sont opposées à ce sujet : celle naturaliste, pour laquelle le système tonal est un universel qui caractérise la perception musicale, et celle des dodécaphonistes qui le considèrent comme un ordre compositionnel éphémère qui a arbitrairement imposé ses règles en Europe pendant un temps, désormais révolu. Après avoir souligné comment en France ce débat esthétique s'est déplacé sur le terrain politico-financier, à cause des importants financements de l'État dont a joui la création musicale, et notamment la mouvance de Pierre Boulez (vis-à-vis duquel on perçoit dans ce texte une attitude critique plus ou moins voilée), l'auteur annonce le passage à ce que l'on appelle aujourd'hui une « nouvelle tonalité ». Toujours selon l'auteur, avec cette nouvelle tendance -- accréditée en 1996 avec l'interprétation par l'Ensemble intercontemporain d'une pièce américaine, *Dead Elvis*, inspirée du rock -- la création savante vise à abandonner à l'égard du public une logique de rupture pour adopter une stratégie de séduction. Le déficit financier, que l'argent public ne comble plus, en serait une raison non secondaire. La grille d'analyse de l'usage des nouvelles technologies de l'information et de la communication, élaborée en 1994 par Mallein et Toussaint, montre que leur intégration au quotidien dépend moins des qualités intrinsèques des oeuvres que des significations qui leur sont attribuées par les usagers. Sans vouloir la transposer de manière rigide, l'auteur s'en sert pour trouver des correspondances dans le domaine de la création musicale, qu'il désigne donc de « assistée par l'usage ». Il salue ainsi cette

nouvelle tendance de la création contemporaine qu'il perçoit comme un retour à la modestie des compositeurs : « Après des années de certitudes arrogantes, il semble bien que la création musicale contemporaine revienne à un discours d'humilité et redécouvre enfin "le monde réel" » (p. 95).

Dans son texte (« Portrait de la soi-disant musique actuelle en instrument de contrôle »), Gallaz, qui ne définit pas préalablement ce qu'il entend pour musique actuelle, ou musique d'aujourd'hui, fait glisser le concept de totalitarisme politique dans l'univers des sons, et regrette que la musique ne soit plus capable de se constituer autour des vides et des silences : « La soi-disant musique actuelle est totalitaire dans la mesure où tout totalitarisme est défini par un processus d'épuration. Par une exclusion de tout ce qui ne lui ressemble pas. C'est exactement ce qu'accomplit la soi-disant musique d'aujourd'hui, excluant d'elle-même le vide et le silence dont est normalement constituée la musique digne de ce nom » (p. 100).

À côté de cette forme musicale qui n'en est plus une, le mélomane n'existe plus non plus, englouti, lui aussi, par une époque où domine le besoin, tout télévisuel, de théâtraliser violence et douleur ; l'exemple de référence étant pour Gallaz celui des funérailles de Rabin : « En tant que figure transparente et privée d'épaisseur, le soi-disant mélomane d'aujourd'hui n'est pas le lieu d'une évaluation sensible. Il n'est plus capable d'assigner un pouvoir de révélation à la musique brésilienne, à la *world music*, aux couplets de l'Américain James Brown ou aux ballades du Français Yves Duteil » (p. 102).

En l'absence de musique et de mélomane, la véritable critique musicale s'est éteinte et l'on n'en trouve que de « soi-disant ». Car l'auteur considère toute la musique actuelle, sans distinction, comme un tyran absolu qui ne vise en effet qu'à produire l'extase. Ce n'est peut-être pas si mal que ça, l'on pourrait se dire, mais ce n'est pas l'avis de l'auteur, qui, lui, accuse tous les soi-disant publics d'homologation rituelle ondulatoire, sur toutes les scènes soi-disant musicales du monde.

Au-delà de la réaction ironique qui peut provoquer cette lecture, on peut tout de même partager les sentiments sous-jacents qui conduisent l'auteur à une analyse que je qualifierais -- dans une acception scientifique du terme, bien entendu -- de déséquilibrée : « Dès lors que la culture est fétichisée, c'est-à-dire dès lors qu'elle devient un objet de vénération plutôt qu'un moyen d'intelligence critique, les événements du monde le sont aussi » (p. 103).

Après avoir constaté que l'on peut écouter intensément la musique les yeux fermés, dans un état qui présente, tout comme l'état méditatif dans lequel travaille un mathématicien, les signes du sommeil, Hugli (« La musique, la douleur et la mort ») se demande si le rituel dans lequel sont plongés les spectateurs des salles de concert « isolés dans une foule immobile et silencieuse », ne demande pas une certaine dose de masochisme, ce qui reviendrait à dire que la souffrance et la musique sont profondément associées. L'auteur emprunte aux études d'Ansermet sur la hauteur des sons et leurs relations mathématiques, qui concluent que notre perception de la musique est logarithmique, l'idée que la perception de la musique n'est pas une activité de la raison mais une activité de sentiment : « Il y a dans le concert -- cette cérémonie sociale qui paraît appartenir à la civilisation la plus raffinée -- des éléments remontant aux origines de la musique et qui font apparaître le lien tribal de celle-ci avec la douleur » (p. 114). Hugli s'appuie notamment sur des ethnologues et ethnomusicologues, pour mettre en évidence -- de façon un peu aventureuse, me semble-t-il -- les liens que la musique, dès la préhistoire, entretenait avec la chasse, l'initiation, la mort. L'acte sacrificiel y est central et préfigure le rite du concert moderne. Il voit sa théorie confirmée, entre autres, par le rôle joué par

la musique dans les camps de concentration nazis, et souhaite un retour aux premiers âges de la musique pour se régénérer, essayer de conjurer la mort et prendre le temps de vitesse. Reste que le parti pris d'une approche rituelle de l'écoute musicale et la place accordée aux archétypes culturels dans la création et la réception musicales, constituent des apports fort intéressants.

Suivent le texte poétique de Marie-Dominique Perrot (« Accroche-notes »), autour des sensations musicales, et celui de Laurent Aubert (« Le grand bazar : de la rencontre des cultures à l'appropriation exotique ») qui présente un historique de la *world music*, connue dans l'industrie du disque francophone comme « musique du monde ».

Sylvie Bolle Zemp (« Rhétorique et musique : un rituel funéraire svave (Caucase du Sud) ») présente les résultats de ses recherches en Georgie, de 1991 et 1996. L'importance des orateurs et des chanteurs dans cette culture renvoie aux diverses réflexions que l'ethnomusicologie a, à plusieurs reprises, produites sur la relation entre langue et musique. À travers l'analyse de la pratique musicale du rituel funéraire, l'auteur souligne comment ces deux expressions révèlent les jeux d'images de soi et de l'autre, notamment pour ce qui est des rôles masculin et féminin. Une différence est ainsi remarquée entre les lamentations féminines, où la musique est au service du texte, et les chants polyphoniques masculins, qui présentent un rapport analogique entre les inflexions mélodiques et l'intonation de la langue.

À Castelsardo, l'*Oratorio* qui est au centre du texte de Bernard Lortat-Jacob (« S'entendre pour chanter : chants de Passion en Sardaigne ») désigne en même temps une confrérie religieuse, un groupe d'hommes et un lieu de culte. C'est le prieur de la Confrérie qui choisit, pour chaque occasion, les chanteurs du chœur polyphonique à quatre parties. L'*Oratorio* est surtout une affaire d'hommes et le rôle des femmes y est accessoire (par exemple, dans la préparation des fêtes). Seule la femme du prieur, la prioressa, a un statut particulier et peut, par l'influence qu'elle exerce sur son mari, avoir un pouvoir de décision. La « jalousie » (de la voix de l'autre ou de la place occupée par l'autre dans le chœur) est la contrepartie du plaisir pour le chant : « Être avec l'autre mais aussi avec soi. »

Au cœur du chœur il y a les rapports et les liens sociaux, d'amitié, de rivalité, de jalousie, qui co-impliquent les hommes de la confrérie : le chant devient l'occasion concrète sur laquelle se focalise leur expression. Perpétuer la tradition en fournissant de grands chanteurs, c'est un point d'honneur pour la famille, grande unité patronymique, dont le rôle demeure central dans la structure sociale sarde. Faire entendre sa voix (dans le double sens du terme), nous dit Lortat-Jacob, c'est l'ambition de tout chanteur de l'*Oratorio*, car plus on sait bien chanter et plus on acquiert d'autorité, et donc de pouvoir : « Savoir chanter », c'est en même temps un « savoir-faire » et un « savoir être », avec les autres, mais aussi pour l'affirmation de soi. Le chant polyphonique exige d'être en relation avec l'autre pour former une harmonie. En plus de son sens musical, le terme signifie aussi l'accord des âmes. Il est donc difficile de partager le chant entre personnes qui ne « s'entendent » pas bien³ : « Quoiqu'il en soit, l'exécution du chant passe par le corps » (p. 198) ; « Si le chant est raté cela veut dire qu'il ne se passe rien entre les chanteurs » (p. 199).

Le rôle central du langage du corps dans la production musicale est aussi au cœur du texte d'Anne-Marie Losonczy (« Produire l'humain par la musique ») : « Il s'agit d'un savoir-faire à plusieurs registres dans lequel son, rythme et gestuelle [...] émergent ensemble, autant dans l'apprentissage que dans la performance » (p. 254). À travers l'exemple des descendants colombiens d'esclaves africains -- en comparaison aussi avec

les cultes afro-brésiliens, afro-cubains et afro-haïtiens --, Losonczy montre comme le langage corporel, gestuel et rythmique, semble constituer le substrat le plus résistant de la mémoire collective implicite afro-américaine, qui survit, même intégré au rituel catholique « et qui se révèle l'un des piliers les plus vigoureux de différenciation et d'auto-identification noires face à l'Amérique des Indiens, des Métis et des Blancs » (p. 255). Le corps animé s'exprime surtout dans le talent pour la danse, qualifié, ainsi que tout échange humain à la base d'une qualité différentielle de leur existence collective, de *sabroso* (savoureux) : « Comme le boire est censé "rendre fluides le corps et la voix", cette consommation est inséparable d'une circulation de la parole et de l'écoute ou de l'exécution de la musique [...]. Aussi un corps humain pleinement accompli n'est, pour cette glose, que celui qui est capable de mouvements répétitifs et rythmés, partagés et complémentaires, en accord avec le suivi d'un rythme musical » (p. 160).

On pourrait s'étonner de trouver dans l'article de Speranta Radulescu (« Musiques traditionnelles et ethnomusicologie sous pression politique : le cas de la Roumanie ») une référence aux « ethnomusicologues occidentaux » par rapport à « nous, les gens de l'Est ». Mais c'est proprement à partir de cette distinction que l'auteur fait commencer ses considérations sur les effets des pressions politiques exercées dans son pays sur les cultures musicales traditionnelles, et par conséquent sur l'ethnomusicologie. À travers le récit de son expérience professionnelle, l'auteur, aujourd'hui chercheur au musée du Paysan de Bucarest, nous livre un sentiment partagé vis-à-vis de la « musique populaire roumaine ». C'est en même temps une fresque politique de certains aspects de notre époque que l'on peut lire entre les lignes. Le folklore était considéré par certains intellectuels roumains, nous dit-elle, comme l'instrument idéal qui permettait à l'État et au parti communiste de substituer « l'art du peuple à celui des élites » (p. 208). Perçue comme un folklore de propagande politique et largement diffusée par les médias, cette musique « idéologiquement conforme » est donc totalement rejetée : « En repoussant le folklore, les intellectuels repoussaient en fait la source qui le leur imposait » (p. 209). Les paysans récemment urbanisés, quant à eux, commencèrent à privilégier la nouvelle musique de faubourg : « Cette musique était une création hybride, vulgaire, tapageuse et très vivante. Elle mélangeait le village et la ville, les Roumains, les Tziganes et les "autres", les Balkans et le centre de l'Europe, l'Est et l'Ouest : en un mot, elle reflétait fidèlement le monde suburbain contemporain » (p. 210).

Dans sa propre expérience, ce sont les cours de folklore du conservatoire de musique, et ensuite son travail à l'Institut d'ethnographie et de folklore, qui lui ont fait approcher la musique populaire roumaine sous un autre angle. Radulescu dédie particulièrement ses recherches à la musique paysanne des professionnels, la musique des *lautari*. Une musique à large audience interprétée par les Tziganes, souvent tenus pour responsables de la dégradation de la musique populaire authentique. Le mot « Tzigane » avait à un certain moment disparu du vocabulaire officiel, sans doute dans l'espoir de faire ainsi disparaître les problèmes sociaux afférents, et ce sujet de recherche valut d'ailleurs beaucoup d'ennuis à l'auteur. Radulescu s'interroge aujourd'hui sur le futur des études d'ethnomusicologie à l'Est, mais elle commence à s'interroger aussi sur le sérieux des Occidentaux, car elle avoue : « Nous avons l'impression de découvrir chez vous les signes d'un endoctrinement de sens opposé ! » (p. 225).

Sabine Trebinjac (« Une utilisation insolite de la musique de l'Autre ») s'interroge sur les motivations qui sous-tendent l'appropriation des musiques d'autrui pour les manipuler et les utiliser à de nouvelles fins. À travers deux exemples très éloignés dans le temps -- la version chinoise de « Frère Jacques », qui avec un changement de texte devient « Chanson

de la révolution nationale », et une musique de guerre du deuxième siècle -- l'auteur montre comment l'association de la musique et de la guerre, présente dans beaucoup de civilisations, atteint en Chine un certain degré de complexité : « En Chine, toute musique est objet à collecter, ce qui, outre le fait qu'elle soit recueillie, implique sa réécriture » (p. 240). Ainsi, ce texte nous apprend, entre autres, que sous le règne de l'empereur Wu de la dynastie des Han occidentaux (140-87 avant J.-C.) un « bureau de la musique » avait été créé, avec la tâche de collecter les musiques populaires de l'ensemble de la Chine. À travers le cas des Touaregs nigériens, François Borel (« La musique politiquement incorrecte des Touaregs ») montre comment aujourd'hui l'ethnomusicologie doit se pencher sur les causes de l'acculturation musicale et ne peut plus se contenter de recueillir des musiques dites traditionnelles et en voie de disparition. Après une description des pratiques musicales traditionnelles, Borel s'arrête donc sur les changements de ces dernières années dus aux contacts et métissages, particulièrement importants pour cette population disséminée sur cinq pays saharo-sahéliens, avec d'autres cultures musicales. Plus particulièrement, il s'agit, dans ce texte, du renouveau musical apporté par les jeunes émigrés qui travaillent en Libye ou en Algérie -- souvent constitués en groupes de rébellion armée -- et qui revendiquent une unité identitaire et politique des Touaregs. Parmi les nouveaux signes identitaires, il y a l'introduction de chants à caractère martial, comportant aussi une fonction d'information politique et de propagande. Le modèle de ces chants est notamment à rechercher dans ceux du Polisario, avec l'apport de la guitare qui ne joue ici que quelques accords et arpèges inspirés du jeu du luth traditionnel. Cette nouvelle musique rencontre un réel succès chez la jeunesse touarègue pour laquelle la musique traditionnelle semble être devenue « politiquement incorrecte ».

Pascal Amphoux et Anne Sauvageot (« Pour qui sonnent les tags ») mentionnent le « tag sonore » comme exemple d'une pratique de recherche qui, comme dans l'ensemble du réseau Internet qui les loge, se traduit plus par « chercher ce que l'on trouve » que « trouver ce que l'on cherche ». En comparaison avec le tag urbain, ils considèrent le tag sonore comme une icône sonorisée, qui occupe le temps dans le réseau d'une manière analogue à l'investissement de l'espace du tag visuel, avec lequel le tag sonore partage aussi une position anti-esthétique critique, et autoréférentielle : « Le tag électronique exhibe, expose et explicite précisément les innombrables façons dont le son et l'image sont susceptibles d'échanger leurs statuts, leurs rôles et les effets qu'ils cogènèrent » (p. 291). Les auteurs se demandent enfin si les quelques exemples d'icônes sonorisées qu'ils analysent ne préfigurent pas la naissance d'un style particulier, minimaliste, sensible et narratif, peut-être propre à la « fable vidéophonique » de demain.

NOTES

1. Ce livre est accompagné en annexe par un livret qui illustre, avec beaucoup de fantaisie, l'exposition temporaire de 1997 au Musée de Neuchâtel, « Une invitation à voir la musique ».
2. Jean-Joseph Jacotot, *Enseignement universel de la langue maternelle*, Dijon, 1823.

3. En d'autres parties de la Sardaigne, le nom donné au chœur est *su concordu*, le concorde. Voir à ce sujet le film de Renato Morelli et Pietro Sassu, *Su Concordu* (1988), sur le rituel de la semaine sainte à Santulussurgiu, ainsi que la série des CD des enregistrements sonores, des mêmes auteurs, édités par Nota : « Confraternite delle voci », 1) Castelsardo, 2) Santulussurgiu, 3) Ciglieri, 4) Orosei.